الفسيفساء والمنسوجات في سورية الشمالية

جانين بالتي

تعريب: أحمد طرقجي وابراهيم توكلنا

إن الهدف من هذه الدراسة هو إلقاء الضوء على العلاقات بين التقاليد الزخرفية للفسيفساء وبين التقاليد الزخرفية للمنسوجات، ومحاولة بيان الفترة التي ظهرت فيها هذه الروابط، وبأي طريقة ظهرت، ولأي سبب ظهرت. وتعكس هذه الدراسة مشكلتين رئيستين في آن معاً: الشك، سواءً في تواريخ الفسيفساء أو في تواريخ المنسوجات والتباين الكبير في حفظ الوثائق بحسب الأماكن، فبينما كان عمل الفسيفساء معروفاً في الشرق، ولاسيما في الولايات القديمة لسورية وفينيقيا وفلسطين، فإن المنسوجات قد جاءت «بالنسبة للفترة التي تهمنا» - بشكل عام - من مصر.

رغم هذه الصعوبات، فإننا نلاحظ بأن المقارنات التي تقدمها لنا الوثائق المختلفة تكشف عن تجانس مدهش بين المجموعتين (الفسيفساء والمنسوجات)، وتشهد على تطورات متوازية وتأثيرات مشتركة أو متبادلة بينهما.

سأبدأ من المجال الأكثر بساطة وسأتكلم أولاً، من خلال الخطوط العريضة، عن تطور الفسيفساء في سورية. إن تقنية الرصف بالفسيفساء، والمتحدرة مباشرة من فن الفسيفساء الهلينستي الذي يرمز له «بلوحة صغيرة مطَّعمة»، قد بقيت مرتبطة بجذورها طوال العهد الروماني. فنجد مثلاً تشكيلاً متسلسلاً من الفسيفساء، فوق خلفية هندسية محايدة، يمثل لوحة مصورة معالجة بخداع بصري، ذات موضوع أسطوري أو ملحمي عموماً. إن هذا الاختيار الجمالي الذي استخدم حجارة الفسيفساء لعمل رسوم فنية قد استطاع البقاء حتى أواخر القرن الرابع الميلادي على الأقل. وهذا ثابت أيضاً في مجال تزيين المنسوجات، حيث يظهر واضحاً في الرسومات المشهورة على المفروشات الصوفية الموجودة في متحف بوشكين (مصدرها بانوبوليس، مصر) التي تمثل رب النيل (الشكل ١) والتي تشبه، في أسلوب إدخالها لرسم تصويري داخل مواد مختلفة، صورة جي (الشكل ٢) مكتشفة في أفامية. وبدأت أصول الفسيفساء الرمزية في النصف الأول من القرن الرابع الميلادي تميل نحو الزوال لحساب التصور الموحد للمعاني المجردة في رصف الفسيفساء، بينما بقيت المواضيع الغنية بالثقافة الكلاسيكية سائدة، ولكنها نظمت وفق تشكيلات متناظرة خالية من التدرج. ونستشهد على ذلك بعدة أمثلة مثل: «ڤيلا كونستانتينيين» في أنطاكية، ولوحة الآلهة والحكماء أو لوحة الفصول الأربعة في أفامية. ونجد أن إمكانيات المقاربة مع تشكيلات المنسوجات كانت متعددة. وبعد ذلك بفترة قصيرة ومع استمرارية الزخرفة الهندسية المألوفة على طراز «قوس قزح» بدأ الرصف بالفسيفساء يكتسب تدريجياً صفة السجادة الحقيقية.

لكن منذ نهاية القرن الرابع والعقود الأولى من القرن الخامس الميلادي أخذت المجموعات الزخرفية تشهد اتساعاً

■ راجع التعليقات والمراجع والصور في البحث الأصلي بالقسم الأجنبي

كبيراً، فإلى جانب الموضوعات التي أصبحت مبتذلة ظهرت ابتكارات جديدة لتشابكات زهرية وتربيعات من كل نوع وأنصاف أزاهير صغيرة، مملوءة بتربيعات منسقة وشارات بأشكال قوس قزح، ومترافقة، أو غير مترافقة مع موضوعات نباتية وحيوانية، كل هذا على خلفية ذات تربيعات أو معينات أو مثمنات ومصلبات أو تعرجات متعامدة أو مائلة أو حتى كرات متقاطعة. في غضون عشرين سنة أو أقل من ذلك، ولأسباب اجتماعية واضحة، حدث تحول جوهري في مجموعات وصف الفسيفساء، ولكن تنقصنا الأدلة ذات التاريخ المثبت. وسنسلط الضوء الآن على مصادر هذا التجديد العميق.

منذ اكتشاف فسيفساء أنطاكية في الثلاثينات من هذا القرن لفت الأستاذان س.ر. موريه وجان لاسو الانتباه إلى النجاح المفاجىء والمفرح في آن معاً، حيث لاحظا أن التشكيلات الوردية ذات التربيعات أو التزيينات الصغيرة قد كانت موجودة بدءاً من القرن الخامس الميلادي وبقوة، لاسيما في طريقة الإدخال المباشر لصورة حيوان في الخلفية، ويظهر هذا جلياً بشكل خاص في الطريقة المستخدمة على فسيفساء لوحة «الأسد المنطلق» أو في لوحة «العنقاء». وعلى قاعدة المقارنات المتبعة فإن كلا الكاتبين قد أعادا أصل هذه الابداعات الجديدة إلى التأثر بمجموعات الزخرفة النسيجية. وقد اعترض «دورو ليڤي» في كتابه «فرضيات حول فسيفساء أنطاكية» على القول بأن تاريخ المنسوجات، التي هي مجال بحثنا هنا، أحدث من تاريخ رصف الفسيفساء، وأن التزيينات الصغيرة ما هي إلا نتائج التطور الداخلي لموضوعات زخرفية قد استخدمت سابقاً في الفسيفساء. لن أدخل في تفاصيل الفرضيات، ولكن سأقف فقط عند فرضية العالم الإيطالي «ايرڤينغ لاڤان» بأنه لم يكن للمنسوجات تأثير كبير. ولقد أخذ على عاتقه إثبات هذه النظرية عند دراسته لفسيفساء الصيد في أنطاكية. لكن «سيسيل دولبير» قد أعادت، خلال دراستها لفسيفساء أروقة أفامية عام ١٩٧٤، فحص هذا الملف، حيث عادت إلى الفكرة القائلة بالدور الكبير للنسيج في انتشار بعض الموضوعات الزخرفية. وهذه النظرية هي التي بدت لي مقنعة منذ بداية بحوثي حول فسيفساء سورية. أما ما أريده الآن فهو أن أدعم هذه النظرية بوثائق غير منشورة وأوضحها بمقارنات جديدة.

إن المكتشفات والمنشورات الحديثة قد حملت لهذه المناقشة عدداً من العناصر الجديدة التي لم تستثمر بشكل كاف حتى الآن. ففسيفساء لوحة «موسيقيي حماه» والتي كثيراً ما يستشهد بها لأهميتها الفنية والأيقونية الكبيرة، تقدم، فضلاً عن أهميتها تلك، مثالاً نادراً لرسمة نسيج، وكذلك السجادة الحريرية ذات اللون الزيتي والتي تغطي دعامة الأرغن (الشكل ٣)، والمزخرفة بتربيعات نجمية، تمثل أفضل مقارن لفسيفساء سجادة أنطاكية الخضراء (الشكل ٤). ومن المقارنات المدهشة الأخرى في القرن الخامس الميلادي، تلك القائمة بين التزيينات الصغيرة للورود والأزرار، التي تشكل إطاراً للوحة أنطاكية المشهورة «الأسد المزين بالشريط» من جهة، وبين المنسوجات الكتانية الكثيرة القادمة من مصر من جهة أخرى. لكن التربيعات والتزيينات الصغيرة تشكل زخارف نموذجية للستائر وللبسط ويمكننا أن نزيد في لائحة الأمثلة دون عناء يذكر. ومما لا شك فيه أن إظهار الروابط بين المنسوجات والفسيفساء هو الأمر الأكثر أهمية، ولكن يمكننا أن نذهب أبعد من ذلك فنقول أنهما تشتركان بمجموعة الأزاهير الصغيرة نفسها. وبطريقة أكثر شمولية فإن تكوينات ومواضيع الملء الزخرفية تشكل بلا شك مجالاً خصباً للمقارنة. ومن الضروري أن نشير هنا إلى التشابه في المخطط التكويني بين فسيفساء سجادة قاعة الاستقبال (قاعة A) في بيت الوعل في أفامية (مستطيل مركزي محاط بعدة أطر) وبين سجادة النقط المعقودة المصنوعة في مصر والمحفوظة في متحف الميتروبوليتان في نيويورك. والمدهش أكثر هو ذلك الشغف بتكوينات التشبيك الزهري الذي نراه مشتركاً بين مجموعات النسيج ومجموعات الفسيفساء وفي الفترة نفسها تحديداً. فكل رسومات المنسوجات القطنية النافرة، الحاملة لهذا الطراز من الزخرفة والتي تزين، إضافة لذلك، الألبسة والبسط والأغطية، يعود تاريخها، بحسب رأي كثير من الباحثين الذين درسوها، إلى القرنين الرابع والخامس. وحوالي نهاية القرن الرابع ظهر عمل التشبيك الزهري في مجموعات الفسيفساء، ووصلت المهارة في تصنيعه ذروتها خلال العقد

الثاني من القرن الخامس، ويشهد على ذلك سجاد كاتدرائية حماة الذي تؤرخه النقوش في سنة ٤١٦م، ولا يمكن أن يكون هذا التطابق في التواريخ مصادفة أبداً.

نجد كثيراً من الموضوعات الزخرفية المشتركة بين المجموعتين (النسيج والفسيفساء) ذات أصول إيرانية. ويجب التذكير هنا بأطر رؤوس الأكباش في لوحة فسيفساء «العنقاء» التي مر معنا ذكرها، من أنطاكية. ونجد أيضاً منسوجات من أنطاكية تزودنا بأمثلة دقيقة الشبه. ونلاحظ أن المقطع الجانبي للحيوان هو نفسه من حيث الانخفاض الحاصل في قرونه المتباعدة. إن الوشاح الكبير الذي يمتد خلف العنق يمثل مرجعاً مباشراً لصورة العاهل الساساني المنتشرة بشكل واسع في أيقنة الصحون الفضية. إن هذا الوشاح الساساني والذي هو في الحقيقة رمز ملكي، قد عرف غنى كبيراً في زخرفة الفسيفساء الشرقية المتأخرة. وإن لوحة «الأسد الموشح» من أنطاكية هي بالتأكيد المثال الأكثر شهرة في هذا المجال. ولكن كيف لا نستشهد أيضاً، بمناسبة انعقاد هذه الندوة في حلب، بصورة الدب الواثب الجميلة، المنفذة بعناية متقنة على خلفية ذات زخارف حرشفية متناسقة، والمحفوظة في هذه المدينة نفسها، في المتحف الوطني.

إن الميل للتصاوير الحيوانية ولمشاهد الصيد التي اجتاحت الفسيفساء الشرقية بأعداد كبيرة خلال القرن الخامس، قد كونت برأيي، ليس أقل من مظهر آخر من مظاهر تأثير المنتجات الساسانية على فن الامبراطورية البيزنطية. إذا كانت المواضيع الزخرفية نفسها قد ظهرت بشكل أكيد منذ فترة طويلة في المجموعة الكلاسيكية، فإن الأخذ المطلق لها إضافة إلى طريقة معالجتها، قد أدتا إلى ظهورها، واضحة في ظاهرة التحول نحو «الذوق الفارسي» الذي سطع كامل هذه الفترة. وفي هذا الصدد لدينا قطعتان معبرتان من فسيفساء أفامية (الشكل ٥ و٦) تحوي كلتاهما موضوعاً أسطورياً (الأمازونيات، نساء من عرق خرافي من المحاربات، والفارسة ملياقر، أطلنت، بطلة إغريقية أسطورية مشهورة برشاقتها وسرعتها)، وهما من حيث خلفيتهما ترتبطان بالتقاليد الإغريقية، ومع ذلك فهما تنضويان تحت أسلوب الصيد الملكي الفارسي.

وهناك عدة تفاصيل لايمكن لنا أن نغفلها: صورة الحصان «المجنح في عدوه السريع»، بقائمتيه الخلفيتين المرتفعتين عن الأرض، الحركة الدورانية للفارس (الذي هو هنا أطلانت) الملتفت لمهاجمة الوحش الذي يطارده، بسهم، المكان المتروك للحيوان المجروح في القسم الأسفل من الصورة، تحت بطن الحصان، التاج المزخرف بالأحجار الكريمة الذي يزين رأس الفارسة ميامتر وأخيراً التشكيل، رتيب ومكرر وكثيراً ما نصادفه في الفن الساساني. وللمصادفة السعيدة نجد أن لكل واحدة من قطع الفسيفساء المرصوفة في أفامية، شبيهاً دقيقاً في مجال المنسوجات (الشكل ٧ و٨). ونستطيع أن نشبه قطعة فسيفساء أمازونيات بقطعة نسيج من أصل مصري محفوظة في متحف كلوفولاند. ورغم الاختلاف في أبعاد وقياسات القطعتين إلا أن المقارنة بين الأعمال المنفذة فيها مقنعة. وهناك موضوع سائد بشكل كبير في زخرفة الفسيفساء يمثل أمازونيتين، متشابهتين فيما بينهما (مع خطأ في المكان، حيث نجد أن الصورة التي على اليمين ليست مزودة بقلنسوة) تمتطيان جوادين باتجاه يمين المشاهد. كما هو الحال في فسيفساء أفامية، وترفعان حجراً كبيراً. والمشهد محصور ضمن إطار مزخرف بزهرات الأقنثيا ومملوء برسوم حيوانية. إن صور الفسيفساء هذه مكسوة كلها بالرداء القصير نفسه، وتضع القلنسوة نفسها، وترتدي الجزمة ذات الثنيات نفسها، إضافة إلى ذلك يظهر جانبياً ثلاثة أرباع طولها وهي جالسة بخفة على دابة. ويبدو فهد وأسد تحت حوافر الخيل. إن هذه القطعة من القماش لم تقارن إلى الآن مع فسيفساء أفامية، وكذلك فإن فكرة الأمازونيات لم تكن معروفة هناك. إن فسيفساء الفارسة مياقر وأطلانت لها شبيه في قطعة قماش أخرى من أصل مصري، مباعة في لوسير (مدينة سويسرية) عام ١٩٦٢، ومكان حفظها مجهول لدي. إن المشهد المركزي المحاط بزخارف زهرة الأقنثيا والمعبأ بموضوع واحد، كان سائداً فيما سبق، أرنب هارب، هذا المشهد يذكر بقطعة قماش الأمازونيات مع وجود بعض الاختلافات الهامة بينهما، ففي حين أن الأحصنة تسير كلها في اتجاه واحد، فإن الشخصيات، المحاطة هنا بهالة، يلتفت الواحد منها نحو الآخر، مذكرة في النهاية أكثر بتشكيل فسيفساء الفارسة مياقر وأطلانت المقترب نحو المركز.

رغم أن الاهتراء الذي أصاب السطح لا يسمح بتمييز تفاصيل الألبسة بوضوح لكن تفحص الشخصيات لا يؤدي إلا إلى الحيرة في قطعة القماش وفي الفسيفساء المرصوفة: فاطلانت معروفة بتاجها وبوشاحها الذي ينفخ فيه الهواء من الخلف نتيجة الجري، والفارسة مياقر التي تزين رأسها بتاج على الطريقة الفارسية، كما هو على قطعة الفسيفساء، وترتدي بدلاً من القلنسوة، جلد حيوان، إشارة ربما إلى انتصارها على خنزير كاليدون البري. أما في القسم الأسفل من اللوحة فنجد الوحوش التي تعدو. ويجب أن نشير بشكل خاص إلى موضوع الفهد الملتفت حيث نجده أيضاً على فسيفساء الأمازونيات.

إن قطعتي القماش المؤرختين بـالقرنين الرابع والخامس الميلاديين مرتبطتان، على مستوى الزخرفة الأيقونية، بالانتاج الكبير للمرصعات المسماه «الفارس القبطي» صورة الفارس هذه المرسومة على القماش والتي غالباً ما اعتبرت رمزاً لوادي النيل، كانت مرتبطة بشكل عام بأفكار الصيد. أما أنا، فلا أستطيع، من جهتي، أن أعتمد هذه الفكرة، لأننا قد نسينا بسرعة بأنه إذا كانت مصر هي وحدها التي احتفظت بمنسوجات من تلك الحقبة، وذلك يعود إلى طقسها الجاف، إلا أن المناطق الأخرى، لاسيما سورية، قد أنتجت أيضاً أقمشة بكميات كبيرة لكنها بليت بعد ذلك. إن ارتباط الزخرفة الأيقونية الدقيق الذي اكتشفناه بين قطعتي فسيفساء أفامية وقطعتي النسيج المصري قد أكد على وجود قطع نسيج سورية، من الطراز نفسه، عملت على نقل التأثيرات القادمة من فارس إلى مصر.

والآن حان الوقت لتقديم الخلاصة. إن التجديد الذي حصل خلال القرنين الرابع والخامس في مجموعة الفسيفساء، والذي أصبح ضرورياً كما رأينا، قد كان ثمرة التحول في طرق التفكير، وقد حدث في جزئه الأكبر عبر مجموعة المنسوجات. إن السيدان س.ر. موراي وج.لاسو قد قدما كثيراً من الأمثلة على مواضيع التزيينات الصغيرة، ولكن كان يجب أن تكون نتائجهما أكثر اتساعاً، وذلك بأن تشمل أشكالاً أكثر من ذلك. وخصوصاً أن كثيراً من المقارنات الجديدة المفترضة قد ظهرت حديثاً. ولكون المنسوجات بضائع سهلة النقل فهي تنقل النماذج الفنية والأذواق معها. إذا كان الحال هكذا، فإن النماذج الفنية والأذواق قد وصلت إلى سورية الشمالية من بلاد فارس، والحادثة تشرح نفسها كمايلي: لوحظ منذ وصول شابور الثالث تقارب بين الامبراطورتين المتعاديتين تقليدياً. إن تاريخ سقراط الكهنوتي احتفظ حتى بتذكار الهدايا الرائعة (حرير، أحجار كريمة، فيلة) التي أحضرتها سفارة ملك فارس سنة ٣٨٤م لتقديمها إلى تيودوس. وقد أدى السلام الذي نتج بعد ذلك بمدة وجيزة إلى استقرار لا مثيل له، مما ساعد على تنشيط التبادلات بين الدولتين خلال الجزء الأكبر من القرن الخامس. إضافة إلى ذلك فإن المنسوجات والفضيات التي كانت تحمل على طول طرق القوافل مروراً بحلب، كانت خميرة إبداع أصيل، طبع مجموعة الفسيفساء القديمة بطابعه لفترة امتدت قرنين من الزمن، بما فيها فترة العصر الأموي.